Semion.Sucholutsky@gmail.com
Торонто, 2025

С. Сухолуцкий

Мадонна в кресле

То, что мы знаем о картине, на самом деле - это лишь то, что сама картина готова нам рассказать, то есть всё, кроме своей тайны.[1]

1

Странная судьба у этой картины. Созданная в Риме в начале XVI в. художником, признанным величайшим еще при жизни, не похожая ни на одну из его работ, сразу же ставшая знаменитостью, покалеченная и восстановленная, взятая в плен Наполеоном и через 15 лет вернувшаяся домой в Италию, бездарно и безвкусно растиражированная, обремененная противоречивыми оценками и мнениями, картина эта не удостоилась каких-либо научно-технического анализа, монографии, новых документальных материалов или находок.

Речь идет о “Мадонне в кресле” Рафаэля Санти (1483-1520).[2] Предполагается, что она была создана примерно в 1513 г. и, в отличие от большинства других работ, полностью написана самим Рафаэлем без помощи учеников. Картина представляет собой *тондо*[3] диаметром 71см (ил.1).

Работа эта не является абсолютным шедевром, как, например, “Молочница” Вермеера[4], и на недостатки ее указывалось в разные годы.[5] Так, например, “связь приподнятого левого колена Девы с другой частью тела совершенно неубедительна.”[6] Чтобы лучше это увидеть, необходимо закрыть фигуру Св. Иоанна (ил.2). Тыльная сторона ладони не прописана и, к тому же, слишком велика и деформирована даже для *контадины*[7], а “пальцы могли бы служить для изображения пучка корней.”[8] “Левая рука Девы словно входит в тело младенца Иисуса.”[9] “От колена до лодыжки младенец Христос кажется излишне упитан,”[10] а в его выдвинутой вперед ноге есть что-то неловкое.[11] Правая рука Марии и правая нога Христа “изображены неудачно, если не сказать - неправильно.”[12] К тому же, появление Св. Иоанна кажется композиционно несколько притянутым, а стилистически - слишком иллюстративным.

Однако, не будем торопиться с выводами и сделаем необходимое замечание по поводу того, каким образом следует, на наш взгляд, смотреть эту картину. Для этого нам понадобится небольшое отступление в

[1] Antonio Forcellino - Raffaello. Una vita felice, 2010

[2] Оригинальные названия: *Madonna della seggiola* или *Madonna della sedia*. Seggiola, sedia (итал.) - стул; этот тип кресла, аналог папского, был зарезервирован в эпоху Возрождения для высших сановников.

[3] *Тондо* - круглый формат; изображение, вписанное в круг (напр., картина, рельеф и т.п.).

[4] Правомерность сравнения утверждается общей отличительной особенностью этих работ - главенствующей ролью света и цвета над детализацией, когда “убежденность приходит не от указаний художника на детали, а от живописного намека на фактурное существование в свете.” [Freedberg - Painting of the high Renaissance in Rome and Florence, vol.1, 1961]

[5] Оценки одних и тех же элементов “Мадонны” разными критиками зачастую прямо противоположны.

[6] Edward Mccurdy - Raphael Santi, 1917

[7] *Контадина* - итальянская крестьянка. Многие критики считали (по-моему, безосновательно, судя по роскошному креслу и богатой одежде), что Рафаэль изобразил именно простолюдинку.

[8] Изображение женских рук Рафаэлем было неоднородным в течение всей его жизни.

[9] Abraham Constantin - Idees Italiennes, 1840

[10] Edward Mccurdy - Raphael Santi, 1917

[11] J. Richardson - Traité de la peinture et de la sculpture, 1728; цит. по Martin Rosenberg - Raphael and France: the artist as paradigm and symbol, 1995

[12] Richardson - An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, 1722

традицию флорентийского тондо конца XV - начала XVI вв., т.е. в период его расцвета.[13] Исторически, основными темами тондо были сцены с Мадонной и Младенцем. Например, во Флоренции изображение Богоматери в формате тондо имело традицию, восходящую к Средним векам.[14] Круглая форма обычно указывает на частный заказ работы, предназначенной для "комнатной" молитвы. Тондо заполнили флорентийский рынок, став частью идеализации домашней жизни и прославления семейных отношений. Считается, что тондо помещали над дверью или высоко на стене. Таким образом, сама форма предполагала, что работа спроектирована с намерением, чтобы на нее смотрели с низкого угла обзора. Единственный известный, а потому ставший уже общим местом пример изображения полностью автономного тондо в современном для эпохи Ренессанса домашнем интерьере, является ксилография 1496 г.: на стене, справа от кушетки, закреплена консоль, расположенная выше уровня головы, на которой стоит (опираясь на нее) тондо с изображением Мадонны, Младенца и двух ангелов (ил.7). Такое расположение соответствует единственному опубликованному на сегодняшний день письменному свидетельству о том, на какой высоте устанавливалось тондо. Разрабатывая композицию, художник, конечно, учитывал это. И тут мы возвращаемся к нашей "Мадонне" - при взгляде на нее *с низкой точки обзора* кое-что в композиции становится на свое место: исчезает напряжение в позах, изгиб стопы Иисуса представляется более естественным и даже фигура Св. Иоанна уже не кажется "прилепленной".[15]

2

Наша Мадонна выделяется не только среди Мадонн Рафаэля, но и всех прочих, благодаря двум особенностям. Первое, это, конечно, композиция. О композиции "Мадонны" в течение столетий было написано так много, что можно было бы ограничиться одними цитатами, благо количество оценок и мнений на эту тему, в том числе и прямо противоположных, неисчерпаемо. Постараемся не пересказывать очевидные вещи, повторяемые бесконечно вот уже в течение почти четырех веков, а остановимся лишь на нескольких наиболее, на наш взгляд, интересных аспектах.

- Точное взаиморасположение элементов было просчитано изначально: работа полностью создана без видимых значительных изменений, о чем свидетельствует единственный (на удивление для столь популярной картины) снимок, выполненный научно-технической аппаратурой (ил.5).[16] Отмечалось, правда, что в точке соприкосновения голов Девы и Иисуса виден *пентименто* (след изменений), показывающий, насколько важным для художника был точный угол наклона головы Марии.[17] Центр тондо совпадает с локтем Младенца; шар, венчающий ножку кресла, находится строго на пересечении диаметра и вертикали "одной четверти"; главные персонажи расположены практически в центре, по-своему симметрично, занимая две центральные четверти; третья фигура оказывается вне этой рамки, в крайней правой четверти (ил.4). В самом деле, Св. Иоанн не участвует в общении матери и сына.

- Жёсткая и единственная вертикаль - стойка на переднем плане - резко выдвигается вверх, чтобы закрепить не только Мадонну, но и всю серию мягко плывущих, грациозно струящихся форм, которые

[13] Monica Grini - Rafael og Madonna della Sedia i klassisismens og romantikkens resepsjon, 2005
Roberta J.M. Olson - Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance; Artibus et Historiae, Vol. 14, No. 27 (1993)
Roberta J.M. Olson - The Florentine Tondo, 2000

[14] Christof Thoenes - Raphael 1483-1520. The Invention of the High Renaissance, 2016

[15] Тем не менее, "Мадонна" висит в зале Сатурна довольно низко, лишь немного выше уровня глаз, у самого дверного проема. Неудобство просмотра усугубляется и отвлекающей внимание монументальной прямоугольной рамой, которая сплошной золочённой инкрустацией напоминает оклад иконы (ил.15). Кстати, увозя "Мадонну" в Париж в качестве трофея, Наполеон раму не взял. После того, как картина вернулась во Флоренцию, ее вставили в ту же раму.

[16] Studi su Raffaello: atti del congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), 1987, vol. 2

[17] Мне не удалось найти эту подрисовку ни на оригинале, ни на рентгенограмме. То, что автор (Ernst H. Gombrich - Raphael's Madonna della Sedia; Norm and form: studies in the art of the Renaissance, 1971) принял за пентименто, скорее всего, является светотенью.

иначе могли бы показаться слишком свободными и неопределенными.[18] Эти полукруглые формы, подчеркнутые различными цветами, порождают вращательное движение и гармонично согласуются с тондо. Мастерское использование цветов делает гармонию ощутимой: теплые цвета (желтый и красный, наиболее подходящие для выражения привязанности) находятся в центре, а более холодные (зеленая шаль и синяя драпировка) - снаружи[19] (подобное распределение цветов в общем-то было характерно для изображений Мадонны с Младенцем). Всё закручивается в подобие спирали, и даже ступни ног Христа следуют очертанию круга (ил.6а-6с).[20] Сияющие позолоченные части кресла создают ощущение объема, отбрасывая остальное вглубь, откуда лица возникают вновь, и ближе всего - лик Марии. Это круговое движение в глубину и обратно поддерживается фигурой Св. Иоанна[21] (сравните, насколько приподнятое левое колено Марии создает неустойчивость в отсутствии фигуры Св. Иоанна на ил.2). Шар, украшающий резную ножку, играет дополнительную роль: без него взгляд останавливался бы на ступнях Христа (ил.3); контрастный на фоне зеленой шали ярко-золотой шар “вытягивает” наш взгляд в сторону головы Девы.[22]

- Некоторые исследователи предполагают, что картина была создана на основе экспериментов с выпуклым зеркалом. Однако практически полное отсутствие неизбежных искажений по краям, так и в строгой вертикали ножки, свидетельствует об обратном.[23] Тем не менее, “нечто от ощущения выпуклого зеркала”[24] явно присутствует. Этот эффект особенно заметен в раздутой массе правой руки Мадонны, в сильном выступе левого плеча Младенца, за которым утоплено его лицо[25] и в резко укороченном перспективой локте, трёхмерно выступающим вперёд, словно выпячивая пространство.[26] Подобную идею вполне мог бы подать выпуклый рельеф “Мадонна Челлини” Донателло (ил.9). “Мадонна держит младенца, и они сидят перед парапетом, который, кажется, является единственным барьером, мешающим фигурам полностью выйти в пространство зрителя.”[27] Похожую роль “преграды” в композиции играет и стойка кресла нашей Мадонны. У Донателло балюстрада, функционально ограничивая фигуры в композиции, может в то же время являться и ссылкой на *hortus conclusus* - сад, окруженный стеной или забором, известный как символ Непорочного Зачатия.[28] Судя по некоторым изображениям на византийских иконах, резной трон Мадонны с боковыми стенками и высокой спинкой представлялся не только символом величия Царицы Небесной, но также напоминанием о *hortus conclusus* (ил.10). Странно, что в нашей Мадонне такая явная приманка, как фаллическая форма ножки кресла с набалдашником в контексте Непорочного Зачатия, до сих пор не привлекла психоаналитических пираний.

- *Шаль*, обернутая вокруг плеч, внезапно выделяет Мадонну из всех других, привнося элемент таинственности, который делает ее очарование неотразимым. Шаль создаёт вокруг лица совершенно новый пейзаж форм и цветов, далёкий от прежних образов, формируя эффект интимной сцены жанровой живописи задолго до её появления. Настроение настолько личное и домашнее, что, если бы персонажи не

---

[18] Michael Levey - High Renaissance, 1991

[19] Laura Ciuccetti - Raphael. Madonna della Seggiola, 1998.

[20] Диаграммы мотива вращения:
ил.6a Analisi Opera: La Madonna Della Seggiola, 2020; https://chroma2017.wordpress.com/2020/02/28/analisi-opera-la-madonna-della-seggiola/
ил.6b Паола Волкова - Рафаэль Санти. Мост над бездной
ил.6c Charles Bouleau - The painter's secret geometry a study of composition in art, 1963; https://www.amatterofmind.us/the-alba-madonna-raphaels-spherical-method-of-design/

[21] Konrad Oberhuber - Raphael: the paintings, 1999

[22] Donald W. Graham - Composing pictures, 1970

[23] Ср. с “Автопортретом в выпуклом зеркале” Пармиджанино, выполненного примерно 10 лет спустя (ил.8).

[24] Вероятно, идея о связи “Мадонны” с выпуклым зеркалом впервые была высказана в S.J. Freedberg - Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, vol. 1, 1961

[25] Michael Levey - High Renaissance, 1991

[26] Roberta J.M. Olson - The Florentine Tondo, 2000

[27] A. Victor Coonin - Donatello and the Dawn of Renaissance Art, 2019

[28] Geraldine Karnbach - Homage to the Florentine Tondo, 2017

были обрамлены сиянием, вряд ли это была бы религиозная картина вообще.[29] Это - чудо украденной поэзии[30] в “гармоничном слиянии с дерзкой зелёной накидкой, которая так легко может внести дешевую и диссонирующую ноту в репродукции.”[31]

- Есть некое композиционное сходство “Мадонны в кресле” с гравюрой “Дева с Младенцем” Андреа Мантенья (ил.12): если поза Богородицы со склоненной головой и приподнятым коленом уже давно считалась прототипом, то особенностью этих двух работ является необычно тесное кольцеобразное объятие, едва ли встречаемое в работах предшественников.[32] Возможно, лишь в “Сретении”, более ранней работе Мантенья, можно встретить неистовое объятие Марией своего Сына и откровенное нежелание расстаться с ним, заключенное не столько в самом жесте или действии, сколько в гениально переданной психологической атмосфере (ил.18). Чтобы понять глубину замысла и гений автора, сравните эту работу с версией другого великого мастера, зятя Мантенья - Джованни Беллини, где при всей внешней схожести полностью утрачено мощное эмоциональное напряжение (ил.19). Любопытно, что упоминание нами двух композиций в общем контексте - “Дева с Младенцем” и “Сретение” - находит поддержку в одном и том же рисунке: Франческо Бонсиньори, которому приписывается авторство, зеркально повернул похожее изображение Девы с Младенцем за исключением положения рук (ил.13). На этом рисунке, созданном незадолго до “Мадонны в кресле”, Богородица обрела более утонченные черты по сравнению с оригиналом Мантенья. Идею же общей композиции Бонсиньори, очевидно, взял из “Сретения” Беллини (ил.19).

3

Мы обсудили некоторые особенности композиции. Помимо этого, отметим нюанс в манере, а именно округлость, пластичность, почти скульптурность “Мадонны”, построенной словно барельеф[33]: сравните ее с более ранней работой Рафаэля, *гризайлью*[34] “Милосердие”, напрямую имитирующей скульптуру, “чья композиция связана с этим тондо,”[35] а обе женские головы имеют характерные общие черты[36] (ил.11).

Но всё же своей уникальностью, и это - самое важное, Мадонна обязана не только и не столько композиции и манере, как совсем другому аспекту - психологическому. Именно выражение лица придает ей и всей картине исключительную и неповторимую прелесть: даже самые лучшие копировщики “упускали то таинственное нечто, что делает эту картину чудом.”[37] “Совершенно некопируемой” назвал ее известнейший критик Рафаэля викторианской эпохи Рёскин.[38] Откуда же тогда происходит то, что эта картина, более чем любая другая, обладает непостижимым очарованием, как не от лица Девы, чьи черты отличаются необыкновенной гармонией, глаза - большей живостью, а всё выражение - большей выразительностью, чем у любого другого произведения на ту же тему?[39]

Нам известно множество примеров, где Богородица смотрит прямо на зрителя, однако они не имеют той притягательно-тревожной силы, которой обладает наша Мадонна, и это, конечно, непосредственно связано с ответной эмоцией самого наблюдателя, с его внутренним миром, с чувствами, не всегда осознанными.

[29] David Thompson - Raphael, the life and the legacy, 1983
[30] Antonio Forcellino - Raffaello. Una vita felice, 2010
[31] Ernst H. Gombrich - Raphael's Madonna della Sedia; Norm and form: studies in the art of the Renaissance, 1971
[32] Модель очень быстро стала популярной, что способствовало ее использованию уже в конце XV в. художниками-современниками, такими как Доменико и Франческо Мороне, Франческо Бонсиньори, и в т.ч. самим Мантенья.
[33] Гращенков В. Н. - Об искусстве Рафаэля; История и историки искусства: Статьи разных лет, 2005
[34] *Гризайль* - разновидность монохромного изображения.
[35] Roberta J.M. Olson - The Florentine Tondo, 2000
[36] Louis Nicole - Raphaël Sanzio: la Vierge de l'Incarnation ou Vierge au sein, 1891
[37] Nathaniel Hawthorne - The complete works, 1882
[38] John Ruskin - Florentine diary of 1845; цит. по The works of John Ruskin, 1903
[39] James Perkins Walker - Book of Raphael's Madonnas, 1860

Большая популярность Мадонны, возможно, каким-то образом связана с тем, как Рафаэль обращался с напряженным, прямым и в то же время очень мечтательным взглядом в пространство наблюдателя.[40]

В период Высокого Возрождения идею прямого контакта Мадонны со зрителем неоднократно использовал Дж. Беллини. При всем разнообразии тончайших эмоций на лицах его почти абстрактных Мадонн - отрешенных, грустных, меланхоличных, задумчивых - они всегда глядят на нас строго. Пожалуй, только в двух работах Мадонны Беллини по-настоящему "обращаются" к зрителю, ведут с ним диалог, не замыкаясь в себе (ил.16,17). Это - совершенная гармония эмоций с замыслом, с композицией, с иконографией и мастерским исполнением. "Мадонна Беллини заботится обо всех существах через своего ребенка; а эта Мадонна заботится только о своем ребенке."[41] В ней нет никакого сектантства; она удивительно свободна от аффектации сверхъестественной выразительности.[42] Не потому ли все Мадонны являлись идеями и абстракциями, и только наша Мадонна - живой?

То, что "Мадонна в кресле" не вполне отражает религиозную тематику, давно уже стало общим местом. В самом деле, только Св. Иоанн с крестом и молитвенно сложенными руками представлен непосредственным носителем церковности. О двух других персонажах самих по себе, без нимба и сияния, этого не скажешь - сцена, скорее, является жанровой: молодая мать-красавица с ребенком. "Рафаэль написал самую прекрасную итальянку в образе Мадонны"[43] - "цветущая женщина,"[44] она "не совсем Мадонна - в фигуре слишком мало мистического."[45] "Пульсирующая здоровьем,"[46] в отличие от большинства немочных, бледных и болезненных Дев, Мария смотрит на зрителя "совершенно непринужденно."[47] "Её лицо полно свежести, взгляд - сияющий, а черты источают дыхание здоровья и счастья; но она - всего лишь женщина."[48] С тревожным чувством оцениваем мы поэтический блеск, которым наделена фигура Мадонны, поскольку понимаем, что ее духовное качество несколько страдает от акцента на физическом совершенстве.[49] Она обладает магической и завораживающей красотой, и привлекательность ее исходит скорее из несравненной красоты, чем из христианского значения.[50] Любящее, но в то же время лукавое, выражение женщины с младенцем,[51] ее несомненная физическая красота и эффект присутствия вместе с сакральным контекстом (в названии и в образе Св. Иоанна) придают двусмысленность не только характерному взгляду Марии, но и восприятию картины в целом. Благодаря *сфумато*[52], размывающему контуры подобно чуть затуманенному стеклу, помещенному между картиной и наблюдателем[53], зритель будто подсматривает в окно (что подчеркнуто сплошным массивным прямоугольным окладом), где встреча со взглядом Девы лишь усиливает остроту *вуайеризма* (ил.15).

Несмотря на бесчисленное множество копий, кажется невозможным воспроизвести наивную красоту и неописуемое очарование этой картины: двое детей иногда копируются с успехом, но милая простота выражения на лице Девы почти всегда вырождается в лукавство или кокетство.[54] Это замечание весьма любопытно, поскольку сквозь "милую простоту", в едва намечающейся улыбке, в больших, чуть

---

[40] Raphael. The Complete Works. Paintings, Frescoes, Tapestries, Architecture, 2022
[41] John Ruskin - Lectures on Art Delivered Before the University of Oxford in Hilary Term, 1870
[42] Richard Henry Smith - Expositions of great pictures, 1863
[43] Jacob Burckhardt - Der Cicerone, 1909
[44] Franz Theodor Kugler - History of Painting, 1842
[45] Matteo Marangoni - The art of seeing art, 1951
[46] T. S. R. Boase - Raphael; Journal of the Royal Society of Arts, Vol. 110, No. 5076 (November 1962)
[47] Richard Henry Smith - Expositions of great pictures, 1863
[48] F.-A. Gruyer - The Madonna Della Sedia; Famous Printings: as seen and described, 1902
[49] Lionello Venturi - The Sixteenth Century from Leonardo to El Greco, 1956
[50] J. D. Passavant - Raphael of Urbino, 1872
[51] https://guidaturistica-michelebusillo.com/the-seggiola-madonna-by-raphael-sanzio-the-painter-of-happiness
[52] *Сфумато* - техника сглаживания цветовых переходов и контуров; создаёт иллюзию глубины, воздушности, загадочности.
[53] Antonio Forcellino - Raffaello. Una vita felice, 2010
[54] Julia A. Shedd - Raphael. His Madonnas and Holy Families, 1883

исподлобья “очень смело” глядящих глазах,[55] одновременно тревожно-вопросительных и готовых к отпору, уже просвечивает намек и на лукавство, и на кокетство.

Неоднозначный образ Девы в необычном одеянии с откровенным прямым взором и неуловимой улыбкой, Иисус с бесстрастным, серьезным и умным лицом, Св. Иоанн, молящий о возвращении лишенной Матерью и братом (двоюродным) любви, как когда-то Эсав,[56] если бы не крест, словно добавленный по указанию какого-то слишком ретивого клирика - взятые вместе, объединенные мастерским дизайном, эти персонажи - совершенно разные, каждый в своем мире со своими переживаниями - приковывают взгляд наблюдателя, раскачивая его эмоции. Подобную нетипичную идею столкновения смыслов мог подать “небольшой и явно предназначенный для уединенных молитв, возможно, в спальне”[57] терракотовый рельеф “Мадонна с младенцем в нише” Лука делла Роббиа (ил.14). “В лице Мадонны есть что-то очень естественное и очаровательное, а также свежесть […]. Глаза повернуты в сторону, что придает лицу живое и кокетливое выражение”[58] вместе с “мечтательным взглядом, приковывающим внимание зрителя.”[59] Благодаря прямому визуальному контакту и чуть скошенным зрачкам, эти качества наделяются особой силой.[60] При этом взгляды Девы и Младенца направлены в противоположные стороны подобно тому, как это сделал позже Рафаэль в своей “Мадонне”.

Трудно согласиться с тем, что скошенные зрачки сами по себе оказывают особое влияние на зрителя. Но для того, чтобы Мадонна, с головой, склоненной к Младенцу, встретилась глазами со зрителем, художнику *необходимо*, и это было известно еще в начале XIV в., чуть повернуть ее голову и скосить ее глаза в противоположную сторону.[61] По этому принципу строились практически все подобные композиции. Однако, далеко не каждая представляла Мадонну в неоднозначном виде. Интересно, что двусмысленность в образе нашей “Мадонны” отмечается в основном лишь в текстах XIX в., на пике ее славы и популярности:

- Во взгляде Марии заключена самая привлекательная человечность, неотразимо располагающая к себе зрителя. Очарование захватывает душу с той же силой, как взгляд любви в цветущие годы жизни, бессознательно проникая с мощью, присущей самой природе. Её рука покрыта одеянием, тонким и изысканным, делая формы ещё более округлыми и прелестными.[62]

- Чистота и нежность контуров, красота, естественно и органично проистекающая из облика Матери, эти уста, достойные лишь улыбки Благодати и дыхания любви, не вызывают в зрителе благоговения, не возносят его выше сферы чувств: напротив, её с готовностью полюбили бы алчущие сыновья Адама.[63]

- Кажется, Мария занята лишь тем, чтобы понравиться зрителю своим кокетливым взглядом и округлыми движениями, и мало думает о своём Сыне, который должен быть предметом её заботы.[64]

- “Мадонна немного кокетлива; по крайней мере, она хочет угадать, что о ней думают.”[65]

- “Здесь Дева больше женщина, чем святая; в её позе, в наряде и даже во взгляде чувствуется кокетство.”[66]

---

[55] Roberta J.M. Olson - The Florentine Tondo, 2000

[56] На эту аллюзию меня навело замечание о Св. Иоанне: “старший мальчик, который тоже хочет получить свою долю ласки.” [Giulio Carotti - Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello, 1905]

[57] Charles Avery - Three Marble Reliefs by Luca della Robbia; Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 8, 1976

[58] Allan Marquand - The Madonnas of Luca Della Robbia; The American Journal of Archaeology, vol. 9 (1894)

[59] From Filippo Lippi to Piero della Francesca, 2005

[60] Allan Marquand - Della Robbias in America, 1912

[61] Dejan Todorovic - Geometrical basis of perception of gaze direction; Vision Research 46 (2006)

[62] Georg Christian Braun - Raphael's Leben und Werke, 1815

[63] Silvestre Centofants - Madonna della seggiola; L'Imperiale e reale galleria Pitti, 1837

[64] Alexandre Lenoir - La Vraie Science des artistes, 1823

[65] Abraham Constantin - Idees Italiennes, 1840

[66] John Coindet - Histoire de la peinture en italie, 1856

- Она склоняется над ребенком в прекрасном движении дикого животного; ее ясные глаза без мысли смотрят вам прямо в лицо. Здесь Рафаэль стал язычником и думал лишь о красоте физического бытия и украшении человеческого облика.[67]

- Рафаэль мог думать о Мадонне без религиозного пыла, совершенно спокойно и воспринимать её как удобный сюжет для демонстрации прозрачных теней, изящных оттенков и научной перспективы, как красивую женщину, которая, если хорошо написана, станет приятным украшением уголка в будуаре.[68]

- "Мадонна в кресле - красивая женщина, необыкновенно красивая, сознающая свою красоту с едва уловимой искрой кокетства в глазах, отведённых от ребёнка, словно для того, чтобы потребовать восхищения у зрителя. Но именно это выражение, неподвластное искусству копировщика или мастерству гравёра, свидетельствует о поразительном гении художника."[69]

4

Упомянув туманную полуулыбку Мадонны, нельзя не вспомнить и другую, самую знаменитую из всех неуловимых улыбок - Моны Лизы. Это своего рода магия: сначала, когда вы только бросаете на неё взгляд, кажется, что она делает двусмысленное приглашение - настолько живой выглядит её улыбка. Но стоит взглянуть снова, как сфумато проясняется, и она, похоже, меняет свое мнение. Это по-настоящему интерактивное и парадоксальное явление: эффект проявляется только в диалоге, и при этом он по-настоящему присутствует лишь тогда, когда вы на самом деле на нее не смотрите. Похоже, Мона Лиза создана именно для того, чтобы вызывать фрустрацию - и она с этим справляется: "иногда кажется, будто она насмехается над нами, а затем вновь в её улыбке проступает нечто похожее на грусть."[70] Фрустрация, вызванная нашей Мадонной, как мы уже отметили, иного рода, глубже, если хотите. Тем не менее, иллюзия "неуловимости" улыбки обеих героинь имеет одну и ту же двойственную природу: с одной стороны - техническое мастерство художника, с другой - особенности зрения наблюдателя. Поясним.

Гипотеза, дающая, на наш взгляд, наиболее очевидное объяснение, была сделана Маргарет Ливингстон в 2000 г.[71] Человеческое зрение имеет наивысшую остроту в очень узком центре сетчатки глаза по сравнению с гораздо более широким боковым зрением. Поэтому центральное зрение используется для тщательного изучения высокодетализированных объектов, а периферийное - для организации пространства, для наблюдения за крупными объектами и для обнаружения областей, на которые мы должны направить центральное зрение.[72] Когда мелкие детали, ослабленные сфумато и периферийным зрением, не видны, различие между ртом и тенью в углах губ становится менее заметным, и они сливаются, что приводит к кажущемуся появлению легкой улыбки, если, конечно, тень расположена чуть выше уровня губ, как в случае Моны Лизы и нашей Мадонны. Напротив, при прямом взгляде, использующем центральное зрение, когда детали различимы, граница между ртом и тенью видна, поэтому тень не влияет на восприятие наклона углов губ, и эмоция персонажей оказывается скорее нейтральной.[73]

5

"Мадонна в кресле" - интимное послание, возникающее из темноты и сохраняющее некоторую неясность при интерпретации. Образ этот - скорее намекающий, чем утверждающий, одновременно изменчивый и

[67] H. Taine - Voyage en Italie, tome 2 (Florence et Venise), 1866
[68] John Ruskin - Modern Painters, 1860
[69] James Jackson Jarves - Italian Sights and Papal Principles, Seen Through American Spectacles, 1856
[70] E. H. Gombrich - The story of art, 1995
[71] Margaret Livingstone - Is It Warm? Is It Real? Or Just Low Spatial Frequency; Science, vol. 290, no. 5495, 17 Nov. 2000
[72] Margaret Livingstone - Vision and art: the biology of seeing, 2014
[73] Alessandro Soranzo & Michelle Newberry - The uncatchable smile in Leonardo da Vinci's La Bella Principessa portrait; Vision Research, Vol. 113, Part A, August 2015

уравновешенный. Каждая деталь органично вписывается во вращающуюся и обволакивающую композицию фигурной группы.[74] Здесь композиция, манера и техника находятся в полнейшей гармонии и поддерживают главное - контрапункт во взгляде Мадонны.

Я полагаю, что в этой неоднозначности, точнее, в противоречивости интерпретаций - между ожиданием общепринятой христианской иконографии и отсутствием ее следов в слишком живом и прекрасном лице, во взгляде и в улыбке - кроется секрет гипнотического очарования картиной. Не пытаясь расшифровывать или истолковывать что-либо (слишком уж это опасное и бесполезное дело), мы просто описываем наше восприятие, которое расширяется и углубляется тем больше, чем дольше всматриваемся в лицо Мадонны. Не удивляйтесь, если в один из таких *медитативных* моментов персонажи окажутся не теми, за кого они себя выдают, и превратятся, к примеру, в… Венеру, купидона и херувима.[75] "Сравните любую Мадонну с "Мадонной в кресле", прекрасной, как сама Венера, элегантно одетой, как ионийская гетера, и зовущей зрителя своим ласковым взглядом. Светская, красивая, убранная в богатые наряды и сверкающие ткани, она в своём небесном кокетстве становится образцом идеальной красоты - не в христианском, а в греческом смысле. Рафаэль создал христианскую Венеру - самый яркий и глубокий прорыв искусства за пределы догмы - это мифология, которую художник интерпретирует по своему усмотрению."[76] Это редкое наблюдение, высказанное Луи Виардо, поэтизировала Жорж Санд в следующем пассаже.

Здесь нет ни малейшего признака сакрального аскетизма предшественников. Мария - не пророчица, поклоняющаяся будущему Спасителю, а мать, обладающая своим сыном безо всякого религиозного страха, без предчувствия грядущего. Она не требует почитания - она его внушает. Ребенок Иисус также не обременён пророческим духом. Его ясный и чистый взор отражает невинность раннего детства, и тем не менее, несмотря на полную реалистичность образа, от него исходит божественный идеал, благодаря тому неуловимому и невыразимому, что является отличительной чертой гения. Поэтому сложенные в молитве руки маленького Иоанна Крестителя, его экзальтация, а также "крошечная уступка мелочности традиции" - "апокрифическая завитушка" в виде креста, препятствуют великому спокойствию сцены и стилистически отдаляют его от тех, кому он так трепетно поклоняется.[77]

Надо признаться, что светский портрет милой, красивой, привлекательной или очаровательной женщины эпохи Возрождения, глядящей со смутной улыбкой на зрителя, пусть даже это будет "загадочная" улыбка Джоконды, не оказывает на нас похожего по силе эмоционального воздействия, избавиться или оторваться от которого совсем не просто, как в случае нашей Мадонны. Если "Мона Лиза" - это работа величайшего мастера и ученого, то "Мадонна в кресле" - это еще и работа выдающегося психолога.

В "Девушке с жемчужной серёжкой" Вермеера есть нечто от нашей Мадонны помимо тюрбана, сфумато и пр. Это - легкая полуулыбка и вызывающе прямой взгляд в глаза зрителя, достаточно откровенные, чтобы увидеть желание не столько героини, сколько художника, понравиться. Такой посыл несколько умаляет "чистоту" или, если хотите, полноту помысла автора. Тем не менее, "его естественность застаёт нас врасплох,"[78] поскольку едва ли можно предполагать в античнo-классических рамках эпохи Высокого Возрождения подобную свободу и раскованность исполнения, природную непосредственность форм и неподдельность эмоций, столь свойственные, лишь двести лет спустя, Золотому XVII веку.

Достигнув, наконец, совершенства равновесия и формы по отношению к формату, Рафаэль больше никогда не писал тондо.[79]

---

[74] Gigetta Dalli Regoli - "Non … da natura, ma per lungo studio": riferimenti, citazioni e rielaborazioni nelle Madonne di Raffaello; Studi su Raffaello: atti del congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), vol. 1, 1987

[75] О другой аллюзии - на историю Ребекки, Якова и Эсава - мы упоминали выше.

[76] Louis Viardot - Les merveilles de la peinture, 1868

[77] George Sand - La Vierge à la chaise de Raphaël; Questions d'art et de littérature, 1878

[78] Stefano Zuffi - How to read Italian Renaissance painting, 2010

[79] Leopold D. & Helen S. Ettlinger - Raphael, 1987



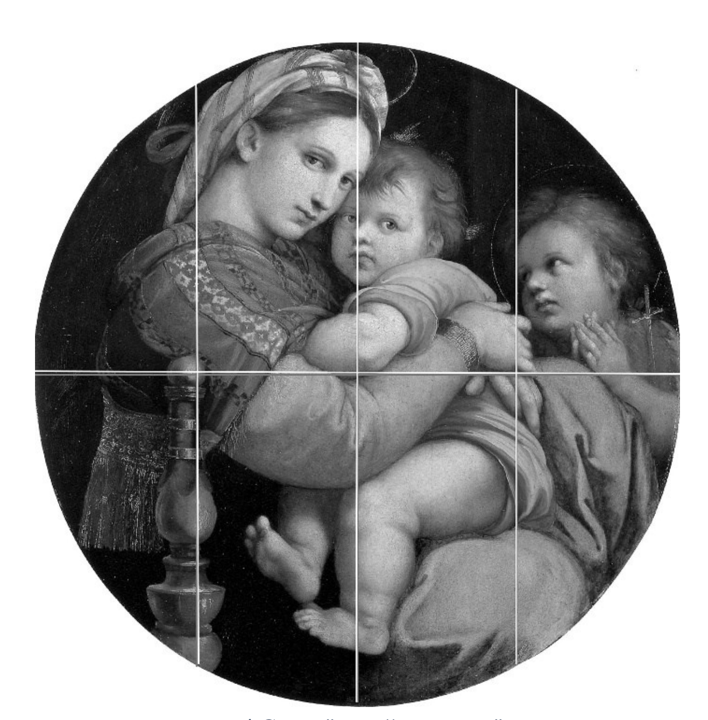
ил.1 Рафаэль Санти - Мадонна в кресле, ок. 1513



ил.2 Вариант без Св. Иоанна



ил.3 Вариант без шара



ил.4 Сетка "одной четверти"



ил.5 Рентгенограмма



ил.6a Диаграмма мотива вращения



ил.6b Диаграмма мотива вращения



ил.6c Диаграмма мотива вращения



ил.7 Из кн. Дж. Савонарола "Проповедь об искусстве умирать достойно", 1496



ил.8 Пармиджанино - Автопортрет в выпуклом зеркале, ок. 1524



ил.9 Донателло - Богоматерь с младенцем и четырьмя ангелами (Мадонна Челлини), 1450-е



ил.10 Мадонна на троне с младенцем, ок. 1260-1280



ил.11 Рафаэль - Милосердие, 1507 (фрагмент)



ил.12 Андреа Мантенья - Дева с младенцем, ок. 1470-1480



ил.13 Франческо Бонсиньори (?) - Мадонна с младенцем и четырьмя святыми, ок. 1490-1510



ил.14 Лука делла Роббиа - Мадонна с Младенцем в нише, ок. 1460



ил.15 Рафаэль - Мадонна в кресле (в раме)



ил.16 Джованни Беллини - Мадонна с младенцем, 2-я пол. 1480-х (фрагмент)



ил.17 Джованни Беллини - Мадонна с младенцем, ок. 1480-1485 (фрагмент)



ил.18 Андреа Мантенья - Сретение, ок. 1454



ил.19 Джованни Беллини - Сретение, ок. 1469